

## 『オーランド』における性転換 —— ウルフの小説とポッターの映画

今 泉 容 子

『オーランド』(*Orlando*)はヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf)の小説のなかで、もっともよく売れた作品である。1928年10月に発行されたが、自分でも予想しなかったほどの売れ行きに、ウルフは同年12月18日の日記のなかでこう記している。「これまでに600冊以上売れたし、いぜんとして売れ行きはびっくりするほど好調。たとえばきょうは150冊。たいていは一日50冊から60冊で、いつも驚いている。』<sup>1</sup>ウルフが驚くのももっともで、じつは彼女は原稿を書き終えたころ、その作品に自信を失っていたのである。1928年3月22日の日記には、『オーランド』について「あぶはち取らずに終わるかもしれない。ジョークにしては長すぎるし、真剣な本というには軽々しすぎる』<sup>2</sup>というコメントがみられる。ウルフにとって「真剣な本」というのは、彼女が苦しんで絞りだした労作、『灯台へ』とか『波』とか『歳月』といった作品のことである。それらの合間に楽しんでいっきに書きあげた作品のひとつが『オーランド』だった。それは「デフォーのような物語を面白半分に』<sup>3</sup>書こうとしたものだった。たとえばデフォーの『モル・フランダーズ』のようなひとりの女の伝記的物語を。ところが、最初の読者である夫のレナード・ウルフをはじめ、『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』(*New York Herald Tribune*)や『ザ・タイムズ・リテラリー・サプリメント』(*The Times Literary Supplement*)などの新聞書評者は、『オーランド』を高く評価した。とてもオリジナルであるとか、一級品の傑作であるとか、ウィットがきいて想像力が大胆であるとか、ウルフ自身はずかしくなるほどの誉め言葉がならんでいたことは、ペンギン版の『オーランド』のイントロダクションに解説されているとおりである。<sup>4</sup>

それほど高く評価された作品でも、ウルフ研究者たちのあいだではどうしても『灯台へ』などの「真剣な本」より低く位置づけられてきた。しかし映画監督サリー・ポッター(Sally Potter)は十代のころ読んだ『オーランド』のことを、「意識的にしろ無意識的にしろ、いつも参考にしていたし、インスピレー

シヨンの源になった』といい、とうとう1992年に映画化した。『スリラー』(Thriller, 1979年)などのアヴァンギャルド映画をつくっていたポッターのはじめての長編劇映画である。小説の『オーランド』と映画の『オーランド』は、プロットだけを追っていくとおなじである。オーランドは16世紀には17才にみえない青年でありエリザベス一世に寵愛されるが、17世紀に大使としてトルコへ出航してそこで女に変身し、18世紀にイギリスに帰国、19世紀に結婚と出産を経験し、20世紀の現在は36才である。オーランドが男から女への性転換することは、作品のほぼ真ん中でおこっている(小説6章のうち3章目、映画94分のうち50分目)。この性転換が両方の作品の中核となっていることはあきらかかで、それを契機にそれぞれ異なったジェンダー論が展開されていく。性(とくに性転換)がどのような意味を付与されているかを、文学と映画の『オーランド』において比較考察したい。

## バレリーナと天使

ウルフが性転換のインスピレーションを得たモデルのひとつとして、レネ・クレール(Rene Clair)のアヴァンギャルド映画『幕間』(*Entr'acte*)があげられる。そこにはバレリーナの脚やチュチュ(バレエ用の短スカート)がクロスアップでうつされたあと、カメラがひかれて彼女の全身があらわになると、彼女が女ではなく長ヒゲの男であることがあかされるというシーン(図1)がある。この映画は1925年設立のロンドン映画協会(London Film Society)で上映され、レビューがウルフの夫の手で編集されていた『国家と文芸』(*Nation and Athenaeum*)の1926年1月30日号に載った。ウルフと親密な知的交友をたもっていたロジャー・フライやクライブ・ベルは映画と深くかかわっていて、全員がメンバーだったブルームズベリー・グループの会合で『幕間』が論じられたことが推測されている。この時期に書かれたウルフのエッセイ「映画」(1926年)は、クレールの『幕間』に言及していないが、それはこの映画を「知らなかったせいだとは……おおよそ考えられない」と断言する批評家もいる。<sup>6</sup>

クレールの映画のほかにも、ウルフが性の逆転という現象に強い興味をもっていたことを示すものがある。1927年9月、ウルフが『オーランド』の構想を練りはじめていたときのこと、メイナード・ケインズ主催のパーティでジャック・シェパードという男がプリマドンナを演じていた。そこへ「だれかが新聞の切り抜きをもってきた。そこには男に変身した美しい若い女の写りが載って



図1



図2

いた。その晩は、ヴァージニアはおもにこのことばかりを話題にした。<sup>7</sup>パーティのときの男のプリマドンナといい、性転換の話題といい、クレールの映画との類似が強い。

クレールのアヴァンギャルド映画からヒントを得てウルフの『オーランド』ができたとしたら、その作品はこんどはアヴァンギャルド映画作家ポッターにインスピレーションをあたえ、映画『オーランド』ができたのである。このポッターの映画のさいごに、バレエ用シューズのような履き物とチュチュのような短いスカートを身につけて、男（長ヒゲはないが、ごっつりした腕や顔から男と判明する）の天使がとくぜん空中にあらわれるが（図2）、これはクレールの男のバレリーナを彷彿させる。アヴァンギャルド映画からインスピレーションを得たウルフが、まわりまわってアヴァンギャルド映画の監督にインスピレーションをあたえたことになる。

もうひとつ強力なインスピレーションの源が、ウルフの『オーランド』にはある。オーランドのモデルとしてウルフがあきらかにしているのは、レズビア

ンの友人かつ詩人ヴィタ・サックヴィル＝ウェストだった。「ヴィタはオーランドなのだ」<sup>18</sup>とウルフは明言し、1927年10月5日の日記には『オーランド』の構想がかなりはっきりと述べられている——「1500年から現在までの伝記で、オーランドすなわちヴィタといい、性が転換する」<sup>19</sup>。現実のヴィタはハロルド・ニコルソンという男と結婚してふたりの息子を産んでいるから、むしろバイセクシュアルといったほうがいい。このニコルソンもおなじようにバイセクシュアルで、女だけでなく男とも関係をもった。じつはウルフは『オーランド』となるべき作品に取りかかるとき、ヴィタに恋愛感情をもっていた。『オーランド』に挿入された八枚の絵のうち、女のオーランドの三枚はこの本のためにウルフの夫や友人が撮ったヴィタの写真である。男のときの二枚は、ヴィタが生まれ育ったノール邸の壁にかかっていたヴィタの祖先の肖像画である。ノール邸というのはヴィタの父が所有する屋敷で、1566年にエリザベス一世がヴィタの祖先トマス・サックヴィルに与え、貴族であるサックヴィル家が代々所有してきたものだった。ヴィタはひとり娘でそこに育ったが、女であることを理由にノール邸の所有権をみとめられなかった。それでもノール邸の肖像画がウルフの『オーランド』に使用できたのは、ヴィタが父親から許可を得たからだった。『オーランド』のなかでオーランドは女になったが、屋敷は奪われずにすむ。ヴィタの願望をウルフはフィクション化して、愛の贈り物にしたわけだ。

### 伝記作家が述べる衣服と性の関係

小説『オーランド』には「伝記作家」が語り手として登場する。この伝記作家は読者にたいして、たえずオーランドの言動についての自分の感想や解説を披露していく。この伝記作家は「性別を免れている」という立場をとる。これは重要な宣言である。『オーランド』という「伝記」は、オーランドというひとりの人間の個人史をたどっていくことによって、男と女のどちらの性が得るものが大きいかという課題を提起しているから、中立の立場をとる必要があるからだ。

この伝記作家は資料として八枚の絵を提示している。これらの絵は『オーランド』の第一版に挿入されていて、八枚のうち二枚はオーランドの恋人（あるいは自称恋人）の肖像画であるが、残りの六枚はオーランドの幼少時代から現在までの絵とされている。伝記作家は語りのなかで「111頁」に掲載された一枚につきのように言及している。「オーランドは目にみえて顔つきまで変わっ



図3



図4

てきた、ということが111頁をくって見ればわかります」。それはオーランドが男から女に性転換してはじめて掲載された絵、「英国にもどったオーランド」である。いっぽう男だったときのオーランドの絵は、幼少時代の絵をのぞけば、「大使オーランド」という一枚しかないから、けっきょくこの「大使オーランド」と「英国にもどったオーランド」を比較考察することになる（図3-4）。そして両者のちがいはつぎのように説明されている。

男性のオーランドと女性のオーランドの肖像をくらべると、両者はうたがひもなく同一人物であるのに、何かちがいます。男の手はいざというとき、刀の柄にかけるためにある、女は縞子のドレスが肩から滑り落ちぬように手をそえる。世界を見るにも、男は世界はわがためにありわが好みどおりにできている、とばかり真向から見る。女はそっと疑わしげに、横目で見える。おなじ服装だったらきっと物の見かたもおなじだったかもしれないのに。

男と女が「おなじ服装」だったら物の見かたもおなじ、という衣服と性別の関係を理論化した衣装哲学が、伝記作家によって展開される。

しかし伝記作家は衣装哲学をじゅうぶんに紹介したあと、それとはすこし異なったオリジナルな自分の見解を提示する。一般の衣装哲学では、着る服によって人格が（したがって男らしさや女らしさも）決定されることになっている。たとえば、「われわれは服を着るのではなく、服に着られているのだ、われわ

れは腕や胸を型どって服を作るのだとしても、心、頭脳、舌は衣服の意のままに型どられている」という論理になる。それにたいして伝記作家は、人間の内面はそもそもアンドロギュノス的狀態であり、「両性は混ざりあっている……個々の人間の内面の男性女性は流動的なもの」だといひ、人間のなかで男性が優位になれば男の衣服が選ばれ、女性が優位になれば女の衣服が選ばれる、と結論している。一般の衣装哲学では衣服が主役であったのに、ここでは流動するアンドロギュノス的内面が主役である。「彼女 [オーランド] のなかには男と女が雑居していて、男性が優位になったり女性が優位になったりするものだから、彼女の行為はしばしば突飛にみえた」と、伝記作家はコメントする。そして18世紀のオーランドの生活について、つぎのように要約する。「その頃の彼女は、これは便利だとばかり男の服女の服を取っ替え引っ替えしていた……オーランドは男女二役を演じるのにすこしの無理もなかったとみえ、一種類の服しか着たことのない者には考えられぬほど始終性を変えたし、この趣向の結果二倍の収穫を得たことは確実で、人生の快樂はいやまし、経験は幾倍にもなった。ズボンをはいは短刀直入、それを魅惑のスカートに着替えては、両性の愛をひとしく享受したのであった。」

アンドロギュノスに焦点があてられるため、生物学上の男女の区別は問題になっていない。むしろ伝記作家は、解剖学的な男女の性別を意図的に卑小化しようとしているように思われる。オーランドが性転換した直後、変身についてつぎのようなコメントがある。

変身は痛みもなく、完全に、オーランド自身ちっともびっくりしないように行われたとみえる。おおくの人々がこのことで頭をひねり、このような性転換は自然律に反するとして苦心さんたん、(1) オーランドは元来女であった、とか(2) オーランドは現在も男である、とか証明してきたものだ。そんなことは生物学者や心理学者に決めていただきますよう。

ここでやや批判的な口調で言及されている「生物学者や心理学者」には、シグムント・フロイトが含まれる。フロイトの心理学ではオス・メスの生物学的解剖学的ちがいは決定的なのであって、そのちがいが理論の基盤だった。人間は生物学上のオスカメスカの区別によって、その社会的な役割や性的な分担が決定づけられる。『オーランド』の伝記作家は、このフロイトの考えと真っ向から対立するジェンダー論を展開しているのである。男、女といった性を決定的

な基盤とみなすどころか、交換可能なものとみなし、まるで衣服を着たり脱いだりするように取り替えることができるものと定義するのだから。

ウルフはフロイトの著作に精通していた。彼女は夫といっしょにホガース・プレスという小さな出版社をいとなみ、『オーランド』だけでなくキャサリン・マンズフィールドとかT. S. エリオットといったような重要な作家たちの作品を出版したが、フロイトの全著作集の英訳もウルフのホガース・プレスが出したのである。

### 性転換の瞬間

文学と映画の『オーランド』に共通していることは、オーランドが男から女へ性転換する瞬間がひとつのクライマックスになっていることである。どちらの作品においても、このときオーランドはトルコに派遣されたイギリス大使であり、7日間昏睡し続けたあと女となって覚醒するのである。プロットだけを要約すれば文学テキストと映画作品には同一性しかみえないが、その描写はおおしく異なる。

小説の伝記作家はオーランドが性転換をはたすとき、「曖昧模糊の霧」をたれこめさせようとする。隠そうとするのである。しかしその霧がじゅうぶんではないことを見てとると、「ここでペンを取って〈完〉と、この伝記に書いたらよかったものを！このさき起こったことなど読者諸氏に聞かせたくない、オーランドは死んで埋葬されました、ときっぱり言えたらどんなによいだろう」と、ためらいのポーズをする。それでも語り続けなければならないという使命感にかられて、まわりくどい描写のしかたを思いつく。中世の道德劇の手法をもちいるのである。道德劇では擬人化された美德や悪徳が、長いすったもんだのすえ勝負をつける。ウルフは「純潔」「貞節」「謙譲」という三人の女を登場させて、これら三姉妹をトランベットの吹き手たちと対立させる。トランベットの吹き手たちは「真実」を求めて、高らかに吹こうとする。三姉妹はヴェールを投げかけて、トランベットの口をふさごうとするがムダ。トランベットは「いまわしい姉妹め、失せろ！」と鳴りわたり、「真実を、真実のみを」と求める。トランベットの騒々しい音のなかで三姉妹は退場し、とうとう真実が暴露される。トランベットの音にオーランドは目覚めて立ち上がるのであるが、オーランドがみずからの意志で覚醒しているのではなく、伝記作家が仕組んだトランベットによって起こされていることは注意してよい。けっきょくオーランドの



図 5



図 6



図 7



図 8

物語には、登場人物を意のままに操作している伝記作家が、オーランド以上に主役として登場しているのである。その伝記作家はオーランドが「真っ裸ですくっと立った」とき、告白調で続ける。「もうこれはすっぱり認めるしかありません——彼は女だったのです」。三姉妹があらわす美徳は、「見たがらず、知りたがらず、暗闇を愛す」ひとびとに喜ばれるという。すなわち、三つの「美徳」は虚偽、隠匿、黙秘でしかないわけだ。皮肉である。オーランドは「当惑するでもなく、姿見に映ったわが肉体をつくづく眺めてから、浴槽へ、だと思いが、行ったのであった。」オーランドは無言のままである。

騒々しく重々しい真実の暴露とちがって、映画の性転換は静かに行われる。だれもいない部屋で、ひとり7日間の昏睡から目覚めたオーランドは、洗面器で顔を洗う。オーランドの顔の右側がクローズアップで撮られ、彼の手の興味深い動きとともに、水が踊る。強い白色の光が頭上からさし、それが洗面器の水に反射して弱い光となってオーランドのあごを下方から照らす。上からの強





図9



図10



図11



図12

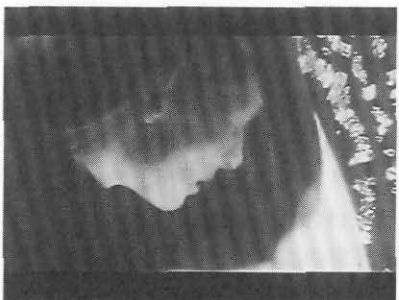


図13



図14

い光と下からの弱い光のなかで、オーランドの手の動きが水との戯れの美しいショットを生みだす(図5-16)。水と光のなかで吸いつくようなカメラによってクローズアップされるオーランドの肉体は、フェティッシュ化されていると



図15



図16

いえる。カメラの視線によって、オランダの肉体がいまやフェティシズムの対象になり、セクシュアリティが視覚的に強調されはじめる。この直後、カメラは大きな鏡にうつったオランダの裸体の全身をあらわにする。ウルフの『オランダ』ではオランダは無言のまま浴室へ入っていくが、ポッターの『オランダ』では性転換の感想を口にする。鏡に映った自分の肉体をながめながら、「おなじ人間。何も変わらない。ただ性が変わっただけ」と。

### 性転換のあとのセクシュアリティ

この性転換のあと『オランダ』が展開するジェンダー論は、小説と映画とは異なっていく。オランダが女になってイギリスへもどると、そこは18世紀の時代。小説のオランダは「どっちの快感が大きいのか、男のか、女のか？」という問いに答えを見だそうとして、男の特質、女の特質というものを羅列する。「彼女は男性女性を対立させてみては代わる代わるのおのおのにまことに救いがたい欠点を見だし、して自分は男か、女か、どっちなのか、よくわからない」のである。

興味深いことに、この小説のオランダは「男の服女の服を取っ替え引っ替えして」「男女二役を演じ」「始終性を変え」たそうだが、その具体的な例のひとつに、娼婦たちとの交流がある。18世紀社会は、産業革命の恩恵をうけて成金になった新興中産階級の男たちのために大量の娼婦たちが輩出された時代だったが、ウルフはそのことを反映させて、路地を男の服で歩くオランダが美形の娼婦に家へ連れこまれるエピソードをつくる。娼婦が登場するのは、このときだけである。連れこまれたオランダは、準備ができていよいよという

ときに、自分は女であることを白状する。すると娼婦は、男から女に変身したオーランドに腹をたてるどころか、打ち解けて自分の身の上話をしてくれた。「こんなに楽しくあつという間に時が過ぎたことはオーランドもはじめてだった」、という伝記作家のコメント。やがて娼婦仲間が集まり、女たちは楽しいときをすごした。ここで伝記作家は、「女は同性を愛することは不可能」というちまたの説の再検討を提案している。「〈女性は同性を愛すること不可能、たがいに猛烈に憎悪しあっている〉とすると、女どうし寄りあっていったい何をしていると考えればよいのでしょうか？……オーランドは同性だけの水いらずがとて愉快だったと明言した、というにとどめ、あとは何でも証明するのが大好きな紳士がたに、そりゃあ不可能だ、と証明でもしていただきますでしょうか。」

女が同性を愛すること。これはレズビアンにつながる。小説「オーランド」の語り手が、この18世紀社会に生きるオーランドのことを、「人生の快楽はいやまし」「両性の愛をひとしく享受した」と述べているから、レズビアン関係は実践されていたと思われる。オーランドはバイセクシュアルとして生きているのである。このバイセクシュアルなオーランドが、やがて19世紀の時代精神にしたがって結婚するのだが、その相手マーマデューク・ボンスロップ・シェルマーダインもやはり男のかたちをしたアンドロギュノス人間なのである。ふたりは出会ってすぐ、婚約した。ふたりはその後、いく度となく「あなたは女だわ、シェル！」「オーランド、君は男だ！」「君はほんとうに男じゃないの？」「あなたが女でないなんて信じられない」という会話をくり返すことになる。このアンドロギュノスの夫との会話は、オーランドに快感をあたえてくれるというが、ふたりのあいだの会話はこんなぐあいだった。

彼がビスケットの蓄えがきれちまってね、と言うと、彼女が、そうよ、黒人女って魅力的ですものね、と答えたものだから、彼はびっくりして、この女はなんて自分の話をよくわかってくれるのか、ととても喜んだのであった。……こうしてふたりは話しあい、というよりはおたがい理解を深めていったのだが、観念にくらべて言葉がますますとぼしくなるいっぽうの時代において、理解力こそ話術の本命、パークリー司教の哲学を十回も読んだあとでは、「ビスケットがきれた」が「暗がり黒人女にキスした」という意味にならざるを得ないのだ。



図17



図18

こうしたオーランドと夫のアンドロギュノスの性格の描写は、映画にはない。性転換をしたオーランドは、女ひとすじに生きることになる。男の衣服を着ることはない。彼女は女としてイギリスにもどると、女の衣服を身につける。そのときカメラは、オーランドの肉体のうち女であることがあきらかになる胸をクローズアップでうつして(図17)、女であることを確認したのち、引いて全体の姿をミディアム・ショット(図18)で提示する。映画のオーランドはカメラによって女であることを決定され宣言されるのである。したがって、18世紀社会では女としてのみ生き、小説のオーランドのように「両性の愛を享受」するようなことはない。

19世紀になるとオーランドは小説の場合とおなじく結婚するが、相手のシェルマーダインはアンドロギュノスではなく、100パーセント男として提示されている。彼はオーランドのことを「やはり君はほんとうの男にはなれない」と評する。そして「もしほくが女なら、子どもを育てて自分を犠牲にするのはごめんだ。孫の世話もね。女らしさのなかで個性を失うのもごめんだ」と、社会が女性に付随させていたものをすべて否定して、自分の男性性を強調する。小説ではアンドロギュノスとして提示されていたふたりが、ここでははっきりと女と男にジェンダーを分割されて登場するのである。ただし監督ポッターは、スクリプトのなかではふたりが「たがいを見つめあい、理解してほほえみあう」というト書を加えたりしている。しかしそれはスクリプトの段階であって、最終的に映画となったオーランドとシェルマーダインは、たがいの性別について意味ありげな言動をとってはいない。シェルマーダインはあくまで男であり、オーランドは女なのである。男シェルマーダインと肉体的結合をはたすことによって、オーランドの女としてのジェンダーが強調されているといつてよいだ

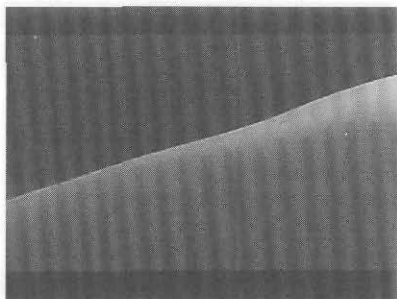


図19

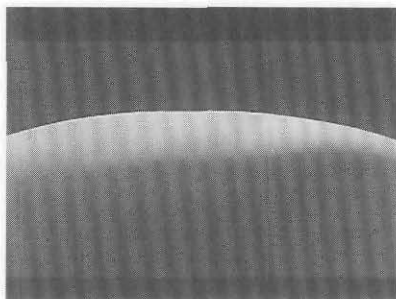


図20



図21

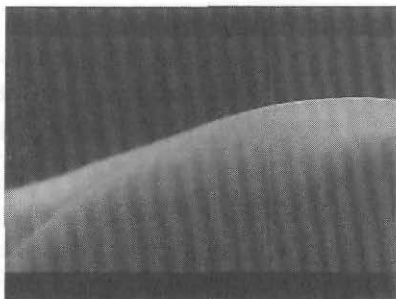


図22

ろう。ふたりの結合のシークエンスは、オーランドの肉体の部分部分のエクストリーム・クローズアップ・ショットの連鎖である。なだらかな右あがりの直線の脚のショット(図19)からはじまり、丸みをおびた太股、くびれのある腰、肩へとしづかに移行し(図20-22)、やがて片目が光る顔のショット(図23)で終わるのである。なめるように女の肉体をフェティッシュ化してとらえるカメラが、つぎに観客に披露するものは、シーツのうえで女と男の肉体が絡みあって織りなす模様である(図24)。肉体はシーツの模様となる。

### 生まれた子どもの意味

20世紀にはいると、オーランドは出産する。夫シェルマーダインはすでに航海の旅に出てしまっている。オーランドと生まれた子どもと夫の三人の関係が、小説と映画でははっきりと異なっていて、そのちがいにそれぞれの作者の意図



図23



図24

のちがいが存在する。

まず小説ではオーランドは男児を産む。これは重要な意味をもつ。なぜなら、オーランドが女であるために所有権をみとめられていない自分の屋敷は、「直系の男子相続人」ができた場合は相続できるからである。住むための空間を奪われずにすむのである。ここで注意したいのは、この男児は「奥方様、とてもりっぱなお坊ちゃんでいらっしゃるよ……つまり、オーランドは三月二十日の木曜日、午前三時にぶじ男児を出産したのであった」というコメントのあと、舞台から消えてしまうのである。オーランドと男児との関係は、まったく発展しない。この男児はいわば、オーランドが屋敷を所有するための道具でしかないわけである。

女が自立するための必要条件のひとつとして「自分だけの部屋」を所有することが、『オーランド』のつぎにウルフが執筆することになるエッセイ、『自分だけの部屋』に述べられている。オーランドが屋敷の所有権を得て自分の空間を確保できるのは、そのことと関係があるだろう。男児が生まれる直前、オーランドは400年ものあいだ書き続けてきた「榎の木」を出版し、パーデット・クーツ記念賞を受賞する。こうして詩人としての第一歩ができたのだが、自分の空間が確保されることによって、詩人としての成功はさらに確実になるのだ。出版にいたる経緯に、17世紀にオーランドの詩を酷評したニコラス・グリーンがからんでいる。20世紀のロンドンの著名人として生きながらえているグリーンは、偶然オーランドと出会い、たまたま目にした彼女の詩を読んでぜひにと出版をすすめたのである。彼は、詩作に情熱をかたむけるオーランドをかつて失意のどん底に落としこんだが、こんどは名声への道を開いてやったことになる。

● 映画のオーランドも出産するし、詩を出版する。ただし最初に子どもを生ん

で、それから出版するのである。この順序は意味がある。子どもを養育するために、収入源となる出版へとむかうという因果関係が重要なのである。生まれた子どもは男児ではなく、女児である。とすると屋敷の所有権は手に入らないことになり、じっさいオーランドは屋敷を失う。屋敷を失っただけではなく、彼女は過去をすべて捨てて、1990年代に生きるシングル・マザーとして新しい人生をはじめようとする。オーランドは収入源を求めて、みずからガラス張りの超モダンな出版社をたずねるのである。そこでは、「よく書いている………きっと売れる」と保証される。この出版社の人間は、ニコラス・グリーンと瓜ふたつ（おなじ俳優が演じている）。しかしグリーンではない。彼はオーランドに原稿を書くのにどれだけ時間がかかったか、と質問しているからである。400年もかかったことを知っているのは、オーランドと読者だけである。出版社との取り決めは、オーランドに経済的安定をもたらしてくれる。

収入源が確保できた映画のオーランドは、いつも女児と行動をとともにする。バイクをとばすオーランドの横には、補助車に取りつけられ幼い娘が乗っている。失った屋敷を娘といっしょに見物に行く。オーランドが少年だったころ時をすごした檜の木の根元に腰をおろすと、娘ははしゃぎながらビデオカメラをふりまわしてオーランドをうつす。そのビデオカメラのファインダーにはオーランドの顔がクローズアップでうつる。そしてふたりのあいだの短い会話のなかで、オーランドは「わたしはしあわせだ」と明言する。過去のすべてと決別して目を娘にむけて生きるオーランドは、母と娘の関係を重要視するフェミニズムを代弁している。映画『オーランド』の監督ポッターは、フェミニスト映画作家であり、自分の映画についてつぎのような重要なコメントをしている。「オーランドの物語はロマンティックな救済者の腕のなかで終わらない。オーランドが現在の自分の人生にたいする責任をとることによって終わるのである。」<sup>10</sup> 夫のシェルマーダインは、みじかい出会いのあとオーランドのもとを去り、二度と姿を見せることはない。映画で重要になるのは、オーランドと夫の関係ではなく、オーランドと娘との関係である。母と娘が強くつながって社会を突ききっていくようすは、バイクのシークエンスによく表現されている。バイクにまたがったオーランドと補助車にすわった娘とは、ときどき視線を交わしながら（図25-27）前進していく（図28）。女どうしのきずなをフェミニスト活動の中核とみなし、なかでも母から娘へ受け継がれるフェミニストの系譜を重んじるフェミニズム（たとえばアドリエンヌ・リッチのフェミニスト論<sup>11</sup>）を、ポッターの映画は体現しているようだ。



図25



図26



図27



図28

### ふたつのフェミニズム

ウルフもポッターも、どちらもフェミニストである。しかし彼女たちの作品は、異なった主張をもつ。そのちがいは、1920年代と1990年代のフェミニズムのちがいかもかもしれない。

1990年代のフェミニズムでは、パーソナルなもの、ひとりひとりの声や体験が重要視される。パーソナルなひとつの声が大きな共鳴音をつくりあげるといふ信条がある。ポッターの映画では、過去を捨ててシングルマザーとして生きる女オーランドへの観客の共感を生み出すために、オーランドと観客とのパーソナルな対一の関係を確立しようとする。観客とのあいだの距離を最小限に縮めるため、オーランドは観客の(カメラの)目をじっと直視する。映画の始めから終わりまで、オーランドの直視がひんばんにくり返される。その直視は、アクションを中断して行われるので、慣れるまでは不自然な感じをともなう。





図29



図30



図31



図32



図33



図34

はじめて登場した櫛の木の根元のシークエンスで、17才にみえないオーランドがとつぜん観客を直視することにはじまって(図29-30)、書齋で詩に読みふけっているとき(図31-32)や女に変身したとき(図33-34)や18世紀の社交界へ女



図35



図36



図37



図38



図39



図40

としてデビューしたとき（図35-36）や夫を抱いているとき（図37-38）や出版社で原稿が受けいれたとき（図39-40）などが、代表的なものとしてあげられる。そして映画のエンディングでは、オーランドの直視はアクションを中



図41



図42

断して一瞬だけ起こるものではなく、それ自体がアクションになる。彼女は決意をこめた眼差しで観客を見つめたまま、まばたきすらしない(図41-42)。オーランドと眼差しによってむすばれる観客は、彼女の世界の入り口に招かれたのである。それはフェミニズムの世界である。オーランドははじめは男という設定だが、映画のオーランドが女の俳優(ティルダ・スウィントン)が演じていることは明白であり、オーランドの視線ははじめから女からの視線なのである。

小説の最終章であきらかになるのは、女になって出産するオーランドはほんのひとりの「自分」にすぎない、ということである。そこでは女であることは、特別の意味をもたなくなってくる。丘にすわっていた少年、サーシャを恋した青年、宮廷人、大使、軍人、女になった自分、貴婦人、文学のパトロンなど、「われわれはいろいろな〈自分〉でできて」いる、という認識がある。オーランドはいつでも好きな「自分」を呼びだす。彼女がべつの「自分」を呼びだすときは、「さあ、来てちょうだい！わたしは今この自分に飽きてしまった。べつの自分になりたい、というわけである」。「人間精神には………いったいどれほどさまざまな人間が宿っていることになるのだろうか？二千と五十二だという説もある」と、それらしい数字をあげる伝記作家。オーランドは自分をつぎのように定義する、「三十六才、車に乗っている、女。でもこのほか百万もの自分がある」。もっともそれらの「自分」を「単一の主体」にまとめる「最上位にあって意志する力をもつ意識的自我」というものがあることになっているが。多数の「自分」のなかには、400年まえの「自分」もふくまれている。時すらも伸縮自在である。その時の伸縮性は、オーランドだけに固有のものではない。かつてオーランドの詩作を侮辱したニコラス・グリーンも、オーランド

が男だったとき彼をふったロシア皇女サーシャも、現在でも生きている。20世紀の現代でオーランドに詩「樫の木」の出版をすすめたのはニコラス・グリーンであるし、オーランドがマーシャル・アンド・スネルグローブ百貨店で見たと「太って、のっそり」したロシア女はサーシャである。その百貨店の店員のなかには、「はるか過去の深みからやって来たのだろうに……きょうはたんにマーシャル・アンド・スネルグローブ百貨店の店員の顔をしている」者がいる、とオーランドは観察している。だから「ひとの一生のほんとうの長さは、『英人名辞典』がどう言おうと、つねに議論の余地がある」のである。

オーランドは最後に夫シェルマーダインを呼ぶ。ときは夜、「心の暗い池にうつる影や想いが昼間よりありありと輝く夜」。夫への想いが強烈な歓喜となって起こる。彼女が夫の名前をよぶ。「すると、彼が来る」。「今やたくましく、元気いっぱいできびきびと立派な船長になったシェルマーダインが地上に降り立つ」。これが現実が幻想か、はっきりしない。オーランドがいくつもの「自分」を自由に呼びだすように、「夫」も呼びだしたのかもしれない。幻想も現実のなかに織り込まれているのである。

だれもがオーランドでありうる可能性をもっている。アンドロギュノスで、時を伸縮させることができ、多数の自己をもつという可能性。生物学上の男女の性別と、その性別から生じるさまざまな差は、超越されている。男と女のあいだにある差（教育の差、職業の差、期待される役割の差など）を撤廃して、人間をオーランドやシェルマーダインとしてとらえようとするのがウルフなのである。ここに1920年代のフェミニズムのゴールがある。映画で強調されているような「女であること」を前面に押しだしたフェミニズムではない。ウルフとポッターは性転換をめぐるそれぞれの考えを披露し、読者（観客）にジェンダー論を提起したのである。

## 注

- \*本文に引用したヴァージニア・ウルフの小説『オーランド』の日本語訳は、杉山洋子訳『オーランドー』（東京、図書刊行会、1983年）による。
1. *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3, ed. Anne Olivier Bell (London: Hogarth Press, 1977; Penguin Books, 1979), p. 212, December 18, 1928.
  2. *Ibid.*, p. 157.
  3. *Ibid.*, p. 131, March 14, 1927.
  4. Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, ed. Brenda Lyons and Sandra M. Gilbert (London: Penguin Books, 1993), pp. xxxiii-xxxiv.
  5. Sally Potter, *Orlando* (London: Faber and Faber, 1994), p. ix.
  6. Leslie Kathleen Hankins, "‘Across the Screen of My Brain’: Virginia Woolf’s ‘The Cinema’ and Film Forums of the Twenties," in *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, ed. Diane F. Gillespie (Columbia: University of Missouri Press, 1993), p. 161.
  7. Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography*, Vol. II (London: Hogarth Press, 1972), p. 132.
  8. *Ibid.*, p. 157, September 20, 1927.
  9. *Ibid.*, p. 161.
  10. Potter, *Orlando*, p. xii.
  11. 今泉容子「アドリエンス・リッチのフェミニスト批評」(『文藝言語研究』21号, 39-55頁) 参照。